

L'innocence meurtrière: humanité et animalité dans quelques récits d'Ananda Devi

FRANCOFONÍA
17 (2008)
161-178

SERGE MEITINGER

FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

15 AVENUE RENÉ CASSIN, BP 7151 — 97715 SAINT-DENIS MESSAG CEDEX 9 (FRANCE)

TÉL. +262 (0) 2 62 20 28 49

<meitinger.clem@wanadoo.fr>

RÉSUMÉ Quand Ananda Devi met en avant l'animalité, dans des fictions de coloration fantastique, c'est pour en faire une allégorie qui vise à souligner le fonds commun du pâtir liant tous les êtres de chair et à restituer à l'animal un certain mode de liberté. Certains de ses personnages, déshérités et reniés par la communauté humaine, trouvent en leur métamorphose animale plénitude et accroissement. Toutefois le lien ténu de la tendresse et de la pitié, contrebalançant l'impitoyable inflexibilité des lois naturelles anonymes, les rattache toujours à une humanité qu'ils réintégreront pour mieux en sortir par le haut, par la voie métaphysique.

MOTS-CLÉS Ananda Devi. Animalité. Humanité. Métamorphose. Métaphysique.

"La inocencia asesina. Humanidad y animalidad en algunos relatos de Ananda Devi"

RESUMEN Cuando Ananda Devi expone la animalidad, en sus ficciones de coloración fantástica, es para hacer de ellos una alegoría que pretende subrayar el fondo común de sufrimiento que une a todos los seres de carne y restituir al animal un cierto modo de libertad. Algunos de sus personajes desheredados y renegados por la comunidad humana, encuentran en la metamorfosis animal plenitud y crecimiento. Con todo, el vínculo tenue de la ternura y de la piedad, compensando la despiadada inflexibilidad de las leyes naturales anónimas, los vuelve a unir a una humanidad que reintegrarán para mejor escapar por arriba, por la vía metafísica.

PALABRAS CLAVE Ananda Devi. Animalidad. Humanidad. Metamorfosis. Metafísica.

"The Animal in the Tales and Legends of Niger"

ABSTRACT Ananda Devi's use of animality in her fantasy fiction is meant as an allegory that highlights the suffering common to all living beings and restores animals a freedom of sorts. Some of her characters, disowned and rejected by the human community, find fulfilment and growth in the animal metamorphosis. In the end, the flimsy bond of tenderness and compassion counterbalances the pitiless inflexibility of the impersonal laws of nature and reunites them with a humanity they will be reincorporated into for a final flight into metaphysics.

KEYWORDS Ananda Devi. Animality. Humanity. Metamorphosis. Metaphysics.

Quand le monde végétal ou le monde animal glissent au premier plan en l'une de ses fictions, c'est pour Ananda Devi, grâce à un étrange flux de conscience qui se donne en bonne part pour extrahumain, mettre allégoriquement en cause et en perspective l'humaine condition dans ses habituelles limites psychologiques et morales, familiales et sociales, physiques et métaphysiques. Qu'il s'agisse des immortelles qui poussent sur le tombeau d'une mère et de l'homme-arbre qui tente d'envelopper de son corps la digne fille de cette mère ("Les immortelles", *Solstices*, 1977¹), ou de la tourterelle dont le chant accompagne la fin apaisée d'une victime de la prostitution ("La tourterelle", *ibid.*), l'élément naturel, même humanisé, est là surtout pour faire entrer dans le grand cycle vital de la nature où l'acquiescement serein, voire exalté, à ses propres limites et à sa fin personnelle est la règle et la sagesse. Toutefois, il arrive que l'animal, dont le flux de conscience décalque alors celui de l'homme, soit en mesure de penser son destin et d'en inventorier les caractéristiques paradoxales. La singulière lucidité, qui permet au lézard de "Lézardicide" (*La fin des pierres et des âges*, 1993) de dégager les qualités exactes de sa situation à la fois physique et métaphysique en ses tenants et aboutissants, contraint à jauger à son aune les données les plus vitales du sort réservé à l'humain dans le cosmos qu'il pense être le sien. Il en résulte une sévère mise en question de la croyance ordinaire au libre-arbitre et l'émergence d'une inventive soumission à la nécessité qui serait la seule liberté effective. Dans deux récits, plus longs mais non moins énigmatiques, nous voyons des personnages humains, exclus par la société comme par leur famille, entamer un cycle de métamorphose qui les amène un temps au stade animal, ce qu'ils vivent plus comme une délivrance des bassesses et méchancetés du monde humain que comme une régression. L'héroïne de *Moi, l'interdite* (2000), qui n'a d'autre nom que le sobriquet haineux de

¹ Voir bibliographie en fin d'article.

Mouna (guenon) que lui attribuent ses proches et Joséphin de *La vie de Joséphin le fou* (2003) s'assimilent progressivement, et d'abord avec un soulagement sensuel porteur d'une neuve volupté, à une espèce animale: l'interdite devient une chienne et Joséphin un homme-anguille. Ils trouvent, dans le temps de ce transfert et dans la réelle plénitude – "grâce et grandeur" (Devi, 2000: 96) – qu'il leur ouvre, la vérité de ce que l'auteur appelle, par ailleurs, la "carnalité" et c'est un accroissement. Mais cette révélation et cette entrée délibérée dans la logique inhumaine ou surhumaine du grand tout, du cycle naturel qui brasse ce monde et les mondes, contraignent à repenser le tout petit ressort de la tendresse et de la pitié qu'elles risquent de distendre, de défaire et même d'abolir en le brisant définitivement. Comme un fil ténu, ce lien souple et solide unit sans obliger ni attacher, émeut sans brusquer ni forcer l'émotion, offre sans attendre quoi que ce soit en retour. Sa persistance entretient toutefois une hantise, une terreur: voir s'effacer du visage, sentir s'amuir de la voix de l'autre le signe discret, tenace mais fuyant, le signe avéré qui fait d'autrui notre intime, notre prochain, notre aimé. Et nous le savons, nous le sentons: nous entérinons, sans pourquoi, cette présence, cette absence. Certes les hommes, engoncés en leur haine, en leur mépris de la différence, sont souvent les premiers à saccager ce lien: nos deux héros l'ont vécu et le vivent. Mais l'amour, on peut bien l'appeler ainsi, que promeuvent le cycle des lunaisons et des marées, le cercle des saisons et des générations, les grands appels du rut et des migrations – ces merveilles de la Nature en lesquelles nous sommes également pris – est un amour qui a toujours-déjà intégré l'abolition de l'individu; ce que ne sauraient faire ni l'amour humain ni surtout l'humaine tendresse. C'est pourquoi, bien que les exclus de la société et de la famille, les parias du monde établi par les hommes pour les hommes, la Mouna interdite et Joséphin, trouvent un moment un refuge gratifiant en l'état animal, leur métamorphose ne s'arrête pas à ce stade. Vivant, avec une lucidité qui ne décroche jamais même dans le délire, tout ce que leur fait comprendre, commettre ou tolérer ce transfert comme l'effet d'une "libre nécessité" prise entre la brutale injustice des hommes et l'indifférence morale de la nature, tenant toujours le lien, ils connaissent pleinement leur "innocence meurtrière" et vont tenter de s'en démarquer, de s'en purifier, de s'en racheter ou de s'en punir. Joséphin le fou acquiescera à son propre sacrifice peut-être rédempteur; l'interdite noue ou renoue avec ce qu'il y a de supérieur en l'humain pour devenir en personne, tout

à la fin, en un autre et peut-être véritable (re)commencement, une potentialité angélique.

1 DE LA LIBRE NÉCESSITÉ

L'héroïne de "La tourterelle" est une jeune campagnarde mauricienne qui, dès son enfance, a élu en l'oiseau "à la ronde chanson" comme "son dieu intime": tout à fait ignorante par ailleurs, elle se fie à cette "paisible et mélancolique musique" (Devi, 1977: 40) et en fait le signal et le symbole de son propre éveil à la vie. Elle y puise le sens de ses propres désirs et y lit l'expression à la fois intime et universelle de son destin de femme. Mais le monde social qui l'entoure ne le comprend pas ainsi: la séduction du plus bel homme du village, puis de beaucoup d'autres qui répondent tout simplement à l'appel de la jeunesse et de la beauté, entraîne, pour elle, un déclassement et un délaissement. Elle deviendra prostituée à Port-Louis, la capitale. La pollution de la ville devient progressivement pour elle pollution morale car l'émancipation sensuelle qui fut initialement la sienne est devenue putréfaction des sens, du cœur demeuré sans amour et de l'esprit. Du corps également, car elle attrape une maladie incurable qui scelle sa destinée: elle revient mourir au village où elle retrouve l'oiseau et "le jet" de son chant. Cette redécouverte l'exalte et l'apaise: elle ne comprend pas ce qui lui arrive soudain, mais ressent un "changement" qui la fait entrer dans "le reflux des marées de sable", à l'image d'"une tourterelle qui, grise, déploie ses ailes au-dessus des arbres, s'arrache la gorge à force de chanter et tombe, à côté, dans une vieillesse heureuse et inachevée, immortelle comme une goutte d'eau dans la mer" (id.: 49). Acquiescer à une telle immortalité, c'est comme la fille appelée par les immortelles nées du tombeau maternel et qui devient plante à son tour, entrer dans les coordonnées d'une éternité non-humaine, pour ne pas dire inhumaine. Rien n'y ressemble encore à un investissement relationnel qui chercherait à dépasser la solitude à face humaine sans la reverser immédiatement dans la communion anonyme des purs éléments en acte: animalité, humanité et "végétalité" se fondent en un flux commun qui s'accorderait avec le brassement cosmique. Paradoxalement, ce sera à travers la conscience d'un margouillat que naîtra une visée plus inquiète et délibérément critique de la situation des êtres vivants dans l'univers qui est le leur.

L'animal, à la fois sauvage et domestique, parce qu'il vit dans les maisons sans être apprivoisé, déplore le partage du monde qu'implique cette cohabitation. Il doit sans cesse se garder de rencontrer l'homme avec lequel il ne saurait sur aucun plan rivaliser et qui, souvent, lui est hostile, et cette obligation réduit son espace vital de façon drastique au point de le frustrer et déprimer. Il attribue à toute espèce vivante un désir atavique et central, apte à régir toute sa destinée: "L'espoir de la découverte sommeille en nous: la conquête du territoire d'autrui. Il ne peut y avoir de bonheur sans la poursuite d'un risque" (Devi, 1993: 95). C'est comme s'il y avait en chaque forme vivante, présente sur terre, le rêve plus ou moins conscient d'une expansion indéfinie, d'une conquête universelle.

Bien sûr la leçon s'adresse à l'homme pour stigmatiser et son inquiétude perpétuelle et son insatiable avidité, pour le rappeler à la relativité des choses présentes et agissantes comme des situations vives. Pour le margouillat pensant, l'humain représente le prédateur principal, pourvu d'une incalculable puissance et animé d'une vie énigmatique, et il est tenté de l'idéaliser jusqu'à faire de celui-ci un dieu, un être qui a "des pouvoirs de CRÉATION" (id.: 99). Mais, s'il y réfléchissait une minute, l'homme pourrait se rendre compte que son territoire potentiel est, lui aussi, restreint et que des pans entiers de l'espace terrestre – sans parler de ce qui déborde infiniment le terrestre – lui demeurent inaccessibles... Le constat désabusé du lézard pourrait être celui de l'humain se confrontant à tout ce qui l'excède, à tout ce qui lui échappe: "À quoi bon errer sur ces terres infertiles, ces déserts d'incertitude, puisque, au-delà du monde connu, tout échapp[e] à notre emprise et à notre compréhension" (id.: 103). Il en résulte un sentiment de claustrophobie dans les limites actives de lois restrictives et absolues, dans le carcan d'une nature: "Notre parcours [est] déterminé bien à l'avance, écartant résolument toute prétention à quelque libre-arbitre, nous enchaînant à la sensation malléable et rassurante d'une surface jalonnée de nos odeurs familières [...]" (ibid.). Une fallacieuse familiarité donne l'allure de l'évidence et du confort à ce qui n'est que reprise monotone et obligée, sans inventivité ni ménagement particuliers. L'on comprend que, dans ces conditions, notre margouillat sombre dans le spleen!

Mais quelque chose va l'arracher à son cercle d'ennui et de désespérance, quelque chose que l'on classe pourtant, chez l'animal et même chez l'humain, sous la rubrique de l'instinct, c'est-à-dire de

l'impulsion naturelle, déterminée par des lois immuables, anonymes et pré-réfléchies. Notre lézard devient "adolescent" puis adulte et s'éveille en lui l'appel sexuel. Et c'est en ce point que s'articule une visée nouvelle, inédite: loin de se donner pour irréfléchi et prédéterminé, comme s'il suffisait d'obéir à un rythme transmis par la voie organique, le mouvement qui va apparier le mâle et la femelle relève plutôt du ballet et donc de l'œuvre d'art. Les futurs amants se reconnaissent d'abord à la voix, à la modulation brève et signifiante d'un cri inspiré par l'instinct en effet, mais encore en l'absence des corps et de l'opacité de leurs organes. L'appariement est l'affaire d'une progression concertée et réglée qui prend plusieurs jours: le couple à venir se reconnaît en une lente approche qui met en œuvre une gestuelle complexe, l'ouïe et l'odorat avant le toucher et c'est l'affaire de toute une rythmique subtile qu'il faut aussi apprendre et expérimenter point par point. Le lézard comprend alors que le désir atavique de la perpétuation de l'espèce, que l'instinct brut qui est le fruit du plus strict déterminisme et aspiration viscérale à l'immémoriale volupté, doivent trouver leur accomplissement dans une mise en scène qui, si elle n'invente pas les règles ni le rythme essentiels, en réinvente du moins les procédures, les moyens et le terme altier, toujours unique. La qualité et la réussite de l'acte inspiré par l'instinct dépendent de l'inventivité expressive des acteurs et de leur à-propos, de leur capacité à saisir l'instant à son juste acmé: "On attend une heure précise. Une heure? Non. Plutôt une minute, une séquence de secondes parmi lesquelles une seule contiendra la combinaison exacte, la mise en marche du mouvement de rotation, comme une orbite enchaînée à sa planète" (id.: 93). L'image de la rotation planétaire rappelle la nécessité d'un mouvement cosmique, prédéterminé de toute éternité, mais c'est en même temps, ce très exact et minutieux engrènement au rythme cosmique, l'affaire d'un choix, d'une volonté, d'un travail concerté entre deux membres de l'espèce visant à se dépasser et, en se dépassant, à être à leur sommet. Ce ballet, fruit de la nécessité, est aussi l'invention de la seule liberté possible pour un être borné par la nature et entièrement cerné par ses forces.

Cette libre nécessité, on a l'habitude de l'attribuer plus volontiers à l'humain, cette capacité à mettre en scène et à jouer comme un rôle réinventé la grande distribution depuis toujours imposée à chacun par la nature et par l'espèce. L'homme se croit d'ailleurs capable, à part soi, à titre individuel ou collectif, de fausser le jeu ou de se défausser, de

s'exempter des lois de nature. Par son allégorie, Ananda Devi fait d'une pierre deux coups: elle humilie l'homme en sa présomption en lui rappelant la nécessité et toutes ses limites, elle réhabilite l'animal et le flux naturel en leur accordant une part de liberté que l'humain le plus souvent leur dénie. L'homme, explique-t-elle souvent, s'est inventé des limites bien pires et bien plus cruelles que celles de la nature et elles passent par une gestion mesquine et bornée –haineuse– des lois religieuses et des règles sociales et familiales: il en perd le lien de la tendresse et le sens de la pitié. Cette part de liberté reconnue à l'animal inscrit dans les grands cycles du monde naturel lui rend possible et accessible une manière de tendresse et de pitié. C'est ce qui permet à des êtres reniés et amoindris par l'intransigeance des lois purement humaines et la cruauté de semblables qui ne les reconnaissent pas de se tourner vers l'animalité et vers les grands flux naturels comme vers de compréhensifs alliés.

2 LE FONDS COMMUN DU PÂTIR

La Mouna naît avec un bec-de-lièvre dans un petit bourg rural de Maurice. Ses proches, et tout le village, interprètent ce stigmate comme le signe incarné de la malédiction et on lui reproche bientôt tous les malheurs qui arrivent. Une haine vigilante lui interdit toute relation, toute affection, toute attention humaines et va s'ingénier à la faire disparaître: on l'enferme dans un four à chaux où l'on s'efforce de l'oublier. Joséphin, dans le même contexte social mais plus près de l'océan, est l'enfant non désiré d'une gamine de quinze ans qui a fait l'essai de ses charmes: il lui est immédiatement une charge et un obstacle. La mère, qui s'efforce en vain de s'attacher un homme, lui attribue ses déboires et s'en prend sans cesse à lui. Il choisit alors le silence du mutisme et puisque, présent, il est sans cesse annihilé, comme il le dit lui-même: "Plus le temps passait et plus j'ai préféré me disparaître" (Devi, 2003: 23). Et c'est dans la mer qu'il trouve refuge.

Comme l'animal, la Mouna et Joséphin sont réduits à leur corps, à leur enveloppe charnelle que leur entourage décrète d'emblée vide d'esprit et de sentiment. Et pire, ceux qui les rejettent et expulsent littéralement du monde humain veulent encore souiller et aliéner leur unique possession, y anéantir l'ultime ressemblance. Dans le temps de

sa claustration dans le four à chaux, la Mouna subit chaque soir l'intrusion d'un homme (le père, le frère, un autre mâle de la famille proche?), d'un violeur potentiel réduit à une main brutale qui lui pétrit le corps de douleurs, marquant systématiquement et comme artistement chaque parcelle de sa peau d'ecchymoses brûlantes et d'hématomes colorés. Et elle vit ce martyr comme une nécessité égale à tout ce qui lui arrive et anticipant, justifiant toute métamorphose. Joséphin, de son côté, subit les colères et les sautes d'humeur de sa mère qui le gifle, le frappe et le blesse, avec l'aide parfois d'un des "tontons" éméchés qui usurpent la place du père. Et les cicatrices multiples que porte l'enfant par tout son corps deviennent pour la mère-bourreau un répertoire, un aide-mémoire de ses propres tribulations; mais la haine pour le fils grandit car il est proprement le catalogue incarné de ses échecs. Un jour où elle a frappé plus fort que d'habitude, où le sang coule d'une plaie plus profonde et plus large, le petit garçon court se jeter dans la mer et celle-ci l'accueille maternellement, lave ses blessures, apaise ses douleurs, le console et guérit. Il y gagnera, sans même s'en rendre tout de suite compte, la possibilité de vivre sous l'eau et d'y respirer comme un animal marin. Carnos deux personnages, à l'apogée de la souffrance et peut-être grâce à elle, entrent alors dans un échange, un "change" ou un changement qui les étonnent eux-mêmes d'abord, mais qui sont la suite, presque logique, de la réduction qu'ils ont subie. Sciemment ravalés à une corporalité que l'on a encore voulu défigurer pour en éliminer l'individuel et l'humain, ils prouvent en l'éprouvant, d'une façon indissolublement *absolue* et *absurde*, que l'homme qui souffre est un animal. Mais la conclusion, non formulée, physiquement investie seulement, qui en découle et qui sera déployée par la métamorphose est qu'un animal qui souffre (ou qui jouit) est un homme. L'on reconnaît ici les termes du "devenir-animal" de Deleuze².

La radicalité de l'épreuve, imposée par Ananda Devi à ses personnages grâce à un tour fictionnel plus ou moins fantastique et qui porte l'allégorie à une singulière et saisissante puissance, permet de

2 "Ce n'est pas un arrangement de l'homme et de la bête, ce n'est pas une ressemblance, c'est une identité de fond, c'est une zone d'indiscernabilité plus profonde que toute identification sentimentale: l'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme. C'est la réalité du devenir" (Deleuze, 1981: 21).

révéler ce que l'on peut appeler le fonds commun du pâti où seraient toujours-déjà unis tous les êtres vivants. C'est la prise de conscience de cette communauté de la chair –sentante, souffrante, jouissante et *donc* pensante –que tente de cerner et d'éclairer par ailleurs le terme de "carnalité" mis en avant par l'auteur dans l'entretien accordé à une jeune critique. Il suggère, ce terme bien venu, "le corps assumé, le corps vécu dans son immédiateté et dans son prolongement de toutes les autres créatures, à la fois dans sa réalité biologique et dans sa dimension psychologique" (Marson, 2006: 64). Les expériences vécues par la Mouna et par Joséphin illustrent la pertinence de cette notion en lui conférant une présence, une cohérence et une consistance particulièrement sensibles à ce moment de leur métamorphose qui trouverait une juste dénomination dans l'expression de "stade du cocon". En effet, la jeune fille enfermée dans le four à chaux voit, après quelques jours d'abandon et de solitude, son corps cerné et envahi par une multitude d'insectes qui la recouvrent tout entière et qui entreprennent de tisser autour d'elle un réseau de fils ou de fibres qui, en séchant et devenant cotonneux, l'enserme et paralyse progressivement comme un cocon ou comme les bandelettes d'une momie. Elle accepte cet enfermement en même temps que le grignotement incessant que lui imposent ses hôtes qui rongent ses orteils et entament sa peau en divers endroits; elle endure, sans souffrance excessive et presque de gaieté de cœur, la douleur latente de cette lente manducation. Elle assume pleinement ce retour pour elle à la larve ou au fœtus, entrevoyant à l'horizon du possible une nouvelle naissance, en un autre état du vivant, se sentant responsable comme une reine de cet essaim à nourrir et entretenir, elle s'endort dans une communion passive et de moins en moins consciente avec ses prédateurs, d'où ne surnage qu'un vague sentiment d'absence et d'orgueil. Le rapport d'immédiateté entre son corps et ces créatures, le prolongement qu'elles lui confèrent ressemblent à un endormissement au sein d'une "existence plus grave et plus somnolente" en une cosmique inconscience, mais viendra bientôt le chien qui tout rompra pour tout refaire. Joséphin, lui, adopté et comme baptisé par l'univers marin, y découvre ses sœurs d'adoption ou d'élection, les anguilles, un jour où, après s'être évanoui dans l'eau bourbeuse d'un marais à l'embouchure de la rivière, il s'est réveillé "couvert en entier, entièrement couvert d'un onduleux tapis d'anguilles affolées par [s]on odeur de mer et de chair" (Devi, 2003: 24). Il entre ainsi dans l'entente, à la fois consciente et

instinctive, instinctuelle, du grand mouvement qui ne cesse d'animer cette espèce, sentant retentir en lui aussi le grand appel migratoire qui les force à partir à des milliers de kilomètres pour se reproduire, puis à revenir: à ce moment, il constate, lui qui est resté attaché à son île, que celles qui reviennent sont à la fois les mêmes et d'autres... Il devient, pour les hommes qui l'ont rejeté, l'homme-anguille, celui qui ne cesse de filer, de se glisser, de leur échapper; en son for intérieur, il sait pourtant sa différence et éprouve de façon distincte sa position contradictoire. Enveloppé de son manteau d'anguilles, il s'ouvre à une appréhension nouvelle de son propre corps, s'étonnant, s'émerveillant de la proximité et de l'intimité qui soudain le lie à cette engeance, s'excitant d'une sensualité neuve qui ne laisse pas un pouce de sa peau indemne, indifférent, entrant dans une tout autre dimension du vivant. D'autre part, il ne cesse d'entrevoir leurs yeux, leurs dents, il pressent leur appétit entier, intact et comprend qu'elles ne le préservent que parce qu'il n'a plus tout à fait l'odeur de l'animal au sang chaud qu'il reste toutefois. Le cocon d'anguilles sauve et menace à la fois. La familiarité de Joséphin avec elles le protège des hommes et d'autres prédateurs marins, elle lui permet aussi de se nourrir facilement, car il puise impunément dans la réserve de chair de l'espèce où l'individualité n'a pas de sens. Pourtant, il a eu peur ce matin-là à son réveil et continue à avoir peur, sachant qu'un vrai retour de son odeur humaine ou le goût du sang suffiraient à faire de lui la vive proie de ses sœurs.

Pour La Mouna comme pour Joséphin, le "stade du cocon" –première étape de la métamorphose– est protecteur, mais c'est en faisant entrer *le corps*, chair et esprit, dans un cycle naturel –immédiateté et prolongement– auquel il lui faut s'en remettre sans restriction et bientôt sans conscience. Dans cette perspective, *une manière de dévoration agit déjà ou guette*. Toutefois, en chacun, *la différence* demeure qui préserve une liberté, le sens de la pitié et la propension à la tendresse; elle se fait sentir et fait sentir autrement; elle induit un autre mode du "devenir-animal". Car c'est à l'Amour qu'elle affronte en sa dure, en sa douce ambivalence: un chien errant initiera la Mouna à l'amour en la faisant un temps devenir chienne; Joséphin rencontrera et enlèvera, pour les sauver et métamorphoser à leur tour, les petites Solange et Marlène auxquelles il veut ouvrir son royaume.

3 AMOUR À VIE, AMOUR À MORT

La seule tendresse humaine qui tourne vers elle un visage et lui en reconnaît un est, pour l'interdite, celle de sa "grand-mère grenier", la mère de son père, vieillard infirme aux jambes atrophiées, reléguée au grenier par la famille qui méprise et sciemment affame cette bouche inutile. Elle prend en charge, dès sa naissance, la Mouna délaissée par sa mère qui regrette d'ailleurs ouvertement qu'on ne l'ait pas étranglée au berceau. Elle la nourrit de son vieux lait et lui fait littéralement un corps qu'elle décrète "parfait" et qu'elle enveloppe dans son sari de veuve, un coton blanc dont l'usure fait la douceur. Elle lui raconte aussi, dans le style des *Mille et une nuits*, l'histoire du Prince Bahadour et de la belle Housna à laquelle elle donne une fin tragique en résonance avec son propre destin de femme sans amour et sans liberté, suggérant à l'enfant qu'elle aura plus tard à en raconter à son tour sa propre version, qu'elle agrémentera selon son goût et la teneur de son expérience. La "grand-mère grenier" forge l'humanité de la Mouna, mais paradoxalement ce sera le chien qui la conduira à sa plus haute expression. Attiré par l'odeur que produit dans le four à chaux le lent et long travail d'encoconnement des insectes, le chien errant finit par entrer: il a pitié de l'interdite et commence à s'occuper d'elle fraternellement, la nourrissant et l'abreuvant, l'aidant à se déplacer. Puis, d'un coup, il déchire le tissu de fibres qui la retenait prisonnière et extermine tous les insectes qui la couvrent encore. Les deux amis, les deux amants entrent alors dans une vie sauvage marquée par l'errance, le danger et la précarité, ils fréquentent les buissons et les rivages, s'associant parfois aux meutes qui s'amassent en ces territoires, sans feu ni abri. Et la Mouna vit une métamorphose physique qui la voit marcher nue et à quatre pattes, se couvrir d'un poil brun épais, s'accoutumer à la chasse et au dépeçage des proies, manger cru ses captures. C'est aussi le temps de l'Amour où, dans le plus grand respect et avec la compassion que lui inspire l'humanité infiniment blessée de sa compagne, le chien se dévoue et s'offre sans restriction à parfaire en elle la métamorphose. La Mouna acquiesce et justifie ce passage: "[...] j'avais appris que la véritable pureté ne pouvait être parmi les hommes: elle devait donc se trouver parmi les animaux. Je devins une bête avec grâce et grandeur" (Devi, 2000: 96). Pourtant ladite métamorphose ne sera pas complète, car, au centre de leur amour, la Mouna et le chien maintiennent intacts la force de la tendresse et le sens

de la “compassion”, ce qui les empêche, par exemple, d'approuver le massacre et la dévoration d'une petite famille humaine par une meute affamée et de s'y associer bien qu'ils ne puissent rien faire pour arrêter l'horreur. Cet accident dessine d'ailleurs comme un point de clivage: il interdit à la Mouna de se défaire totalement, malgré sa tentation et tous ses efforts, de sa mémoire humaine, ce qu'impliquerait l'entière mutation d'espèce, encouragée par le chien.

Paradoxalement, c'est la mer et son univers secret et sauvage qui accordent à Joséphin sa part de tendresse humaine en le cajolant et soulageant maternellement. Ce faisant, le garçon devient un animal marin, amphibie: il peut respirer sous l'eau et s'y livrer à des explorations risquées; il apprend aussi à se garder des prédateurs et des dangers, à se nourrir en dépeçant les crabes vivants sans se faire entailler les membres, en traquant diverses proies et en se gorgeant de la chair crue de ses sœurs, les anguilles. Comme la Mouna et son amant, le chien, il entre dans une tout autre communauté des vivants, dans une chaîne alimentaire (comme on dit scientifiquement) qui est aussi une chaîne éthique aux échos quasiment métaphysiques: “[...] ceux qui mouraient sous nos dents, qui nous offraient leur chair parce que telle était la loi de la nature, le comprenaient, et libéraient des sucres grisants pour nous remercier de les tuer sans rage” (id.: 94). Pour Joséphin, qui a grandi dans son nouveau milieu et y est devenu adulte, la tendresse humaine, celle qu'il souhaite accorder et s'accorder, se voir enfin dûment accorder, va prendre l'allure et la figure de deux petites filles, presque adolescentes, dont la grâce et la candeur l'émeuvent. Il ne se dissimule pas non plus la part d'attirance sexuelle qui entre dans cette fixation, mais il se sent capable de la maîtriser, de ne lui laisser qu'une place d'arrière-plan. Guettant du fond de sa grotte sous-marine, les tours et les jeux de Solange et de Marlène – la première déjà très belle et gracieuse, le seconde, plus jeune et boulotte, viscéralement dévouée à sa sœur en un amour sans borne ni calcul –, Joséphin les enlève au moment où elles plongent dans la mare qui communique avec son refuge. Son rêve est de les apprivoiser à son univers, de leur apprendre la mer, de leur ouvrir le royaume d'une liberté qui lui paraît incomparable et supérieure à toutes les mesquineries et méchancetés du monde humain qui s'apprête à les asservir et avilir. Il pense à elles comme à des princesses à qui tout est dû, mais à qui il faut encore faire connaître le milieu qu'elles méritent. Toutefois, à cette tendresse débordante et maladroite, qui prend

malheureusement d'emblée la tournure du rapt et du viol latent, les petites filles répondent par la peur et le désir de fuite. Incapables de s'adapter aux nourritures crues que leur offre leur adorateur comme au climat, pour elles glacial, de la grotte sous-marine, elles sont malades, vomissent, pleurent et se lamentent, cherchent des moyens de s'enfuir, déploient une hostilité de plus en plus ouverte. Il est clair, dès les premières minutes, que l'affaire est perdue, que celui en qui les fillettes ne voient qu'un être atrocement "vilain" (Devi, 2003: 63), pour ne pas dire un monstre (car elles ne savent pas encore le dire ainsi!), sera une fois de plus frustré.

Et l'humain va faire retour, chez nos deux personnages, mais par le pire d'abord, en une explosion de folie qui maintient malgré tout la lucidité –une folie implacable, impérieuse en ses actes, qui met à nu les voies de la libre nécessité! Un affolement –central, viscéral– naît de la rencontre avec un indéchiffrable noyau de nuit qui se tient au cœur de l'humain comme au cœur du naturel et qui rend l'innocent meurtrier tout en le laissant innocent. La Mouna, dès l'origine niée en son être, a déjà, plus d'une fois, répliqué au mal par le mal, sans toujours bien s'en rendre compte: accusée d'avoir, en raison de la malédiction qu'elle porte et propage, causé l'incendie des champs de cannes, elle met délibérément le feu à la paille qui traîne dans la cour de la maison et l'étable s'enflamme provoquant la mort d'une vache. À cette occasion d'ailleurs, même sa "grand-mère grenier" la traite de folle. Elle entretient également, avec une conscience partagée entre exaltation vengeresse et mauvaise conscience, mille mauvaises pensées envers ses frères et sœurs, leur souhaitant des malheurs terribles. Mais c'est dans sa relation avec le bourreau de ses nuits dans le four à chaux, avec la main prédatrice qui pétrit son corps de douleur, que se dessine le mieux l'ambivalence constitutive de ce qu'elle appelle elle-même "amour". Curieusement d'ailleurs l'évocation de cette figure de cauchemar s'entremêle strictement au récit consacré aux marques de tendresse de "grand-mère grenier" et à son conte favori, celui du Prince Bahadour: le supplice quotidien implique une manière d'amour entre bourreau et victime; elle dit: "[...] nous nous sommes aimés, trahis, massacrés. [...] Nous sommes pareils, toi et moi. Et un jour, avec une sensibilité de femme, tu comprendras" (Devi, 2000: 23). Apparaît dès ce moment aussi l'enfant que la Mouna doit tuer par amour. Il est probable que c'est avec cette entité anonyme et sans visage, puissance mâle impitoyable mais qui

pourrait devenir femme et “comprendre”, qu’elle construit sa propre version de l’histoire du Prince Bahadour et de la Princesse Housna. Vivant avec le chien sa métamorphose qu’elle s’efforce de parfaire, en particulier en interrompant sa mémoire, elle voit tout de même lui revenir, au moment où les deux errants réintègrent le four à chaux, comme un goût d’humanité. Retrouvant ses anciens vêtements, elle se sent nue; retrouvant le sari de coton blanc de “grand-mère grenier” et le visage de celle-ci dans sa mémoire, elle prend conscience de l’animalité où elle s’est plongée et commence à la renier. C’est à ce moment que le conte du Prince Bahadour fait retour, avec la Mouna dans le rôle d’Housna. Le Prince est venu, incognito, vêtu en clochard, mais il a toute la superbe requise, le sens éminent de la liberté et une grande science de la vie. Leur légende d’amour est un tumulte –voire un cyclone– immobile, enclos dans le four et elle travaille à lui donner une autre fin que la fin tragique proposée par l’aïeule qui était une mort au désert en raison de la malédiction familiale et sociale. Mais cette fin ne sera pas plus heureuse, car le Prince, “prisonnier de sa liberté” (id.: 109) comme, elle, l’est de son four, une fois qu’il a appris toute l’histoire de la Mouna comme écrite en lettres minuscules sur le sari blanc, se détache d’elle et littéralement lui tourne le dos en s’enfuyant dès qu’il comprend qu’elle est enceinte. Le chien est resté, seul fidèle et qui voudrait redevenir le maître, mais le lien est rompu. L’enfant va naître et, pour lui éviter le sort qu’elle a connu, celui d’un monstre rejeté et torturé par tous, elle éprouve “la libre nécessité”, inspirée par un amour qui n’a pas de vrai nom sur cette terre, de le “tuer sans rage” (id.: 94) en le noyant dans la mare où sa famille souhaitait elle-même la noyer. Au moment de cette mise à mort, qui est un suprême acte d’amour, s’abat dans ladite mare un vol d’oiseaux épuisés, exactement comme au moment où “grand-mère grenier” a vu étrangler sa treizième enfant, née prématurée. Cela s’achève, ici, sur un hurlement inhumain ou plus qu’humain qui attire le voisinage et entraîne l’internement de la Mouna. Tout ce qui précède, celle-ci l’a raconté à Lisa, la jeune et compatissante infirmière qui lui accorde l’attention que nul jusque-là ne lui a accordée. Tout n’est donc peut-être, depuis le début, qu’un récit délirant et il n’y a eu bien sûr ni insectes ni chien ni Prince, seulement une claustration inhumaine et un viol répété dont les conséquences seraient l’infanticide et la folie. Peut-être mais ce serait toutefois trop simple et cela n’enlève rien à la vérité

métaphysique –c’est-à-dire au-delà des choses physiques– de la métamorphose qui n’est d’ailleurs pas achevée.

Joséphin, exclu et persécuté, joue plus d’un vilain tour aux pêcheurs. Il coupe leurs lignes, éventre leurs casiers, déchire leurs filets pour en libérer les prisonniers: ce sont, dit-il, “des petites méchancetés pour me venger de leur indifférence. C’[est] ma liberté à moi” (Devi, 2003: 28). La haine qui le lie à sa mère lui donne des envies de meurtre envers elle: le jour où il lui tend de l’alcool camphré qu’elle avale en lieu et place du rhum attendu, il croit bien l’avoir empoisonnée et s’enfuit; c’est le même jour qu’évanoui, il se réveillera couvert d’anguilles. Mais son entrée dans le monde marin, malgré l’évidente indulgence de l’élément à son endroit, ne lui dérobe pas la présence agissante de quelque puissance maléfique, tapie et obscure: la mer, c’est lui qui parle, “prépare quelque chose, des soufflées de sable brûlant sortent de ses crevasses, celles qui ouvrent un monde encore inconnu, le vrai mystère de la mer est là et quand j’ai essayé d’entrer dans ces crevasses elle m’a tout de suite repoussé à l’extérieur, j’avais pas le droit, j’ai juste entrevu des yeux dont la lumière venait de l’intérieur [...]” (id.: 60-61). Une menace veille qui emprunte aussi les “yeux sans malice, mais lourds, sans lumière” (id.: 51) des anguilles. Il évoque aussi, s’adressant à Marlène, “le noir de la vie” (id.: 43). Mais, autour des fillettes enlevées, se cristallisent les attentes idéales de Joséphin: celle, par exemple, d’un regard de “paradis” (id.: 67), émanant des femmes au réveil, regard d’accueil et de tendresse, regard de pureté qui le ferait entrer dans une égalité parfaite avec ses jeunes captives; se crispent également ses haines et ses frustrations, en particulier l’amour déçu pour sa mère, sans cesse débouté par celle-ci. Tout le destin de sa métamorphose se joue et se défait en deux rêves, deux cauchemars qui sont le revers de ses attentes les plus profondes et le prolongement inconscient et violent de ses frustrations. Le premier rêve est un combat de travailleur de la mer, celui de l’homme-anguille contre tous les éléments marins pour passer le récif afin de faire admirer le grand large à ses deux protégées enfermées dans un filet qu’il traîne derrière lui. Les courants, les coraux malmènent les corps pris dans les durs remous: Joséphin lui-même est blessé, mais, après la lutte de toute la nuit, il ne trouve plus dans le filet qu’une bouillie de chairs déchiquetées. Une terrible iniquité dont la brutalité est tout entière naturelle est à l’origine du désastre. Puis l’univers onirique se renverse et se recentre sur Joséphin, pêcheur nu ou homme-anguille, qui aurait

tellement voulu recevoir de sa mère ne serait-ce qu'une lueur de tendresse. Souhaitant brusquement offrir à celle-ci un signe de beauté sous-marine, une étoile de mer couleur de nuit accolée à un bénitier pâle et lumineux, il vient chez elle, la surprend comme morte sous un homme, ce qui déclenche le réflexe meurtrier. Et, soudain, ce sont ses deux petites captives qui, à leur tour, le lâchent, qui effacent de leur visage et de leurs yeux le mince trait de douceur et de tendresse possibles: "[...] elles se sont transformées elles m'ont regardé avec des yeux de corbeaux vieux de haine comme toutes les femmes qui me regardent de loin, méchantes, les femmes, méchantes [...]" (id.: 83). Le fil ténu, de la pitié comme de la tendresse, est rompu, le ressort d'humanité brisé et commence le carnage où *il tue avec rage*. À son réveil, après un temps de latence où la mémoire fait encore défaut, il ne trouve plus que "deux poupées brisées avec une brutalité de bête" (id.: 86). Mais il le sent jusqu'au fond de lui, cette bête est une bête humaine qui ne s'est déchaînée que par déficit d'humanité. Ses sœurs, les anguilles, en le dévorant, vont rétablir un équilibre sans laver l'iniquité.

* * *

Quel sens tirer de ces dures allégories portées par une écriture sensible et sensuelle, souvent cruelle et crue, qui fait autant sentir et ressentir qu'analyser? Le détour par l'animalité, par un mode de conscience incarné qui appréhende l'humanité à sa toujours mouvante frontière avec la nature, est destiné à rappeler à l'homme ses limites et sa participation implicite aux grands cycles naturels qui lui imposent aussi, à leur manière, leur mode de "libre nécessité". La métamorphose ou l'osmose du "devenir-animal" qui, pour certains humains rejetés et amoindris par les autres hommes, est d'abord une délivrance et un accroissement d'être, rend sensible et intelligible le fonds commun à tous les vivants, l'universel pâtir qui fait, grâce à la "carnalité", de tous les êtres de chair des êtres traversés et portés par la même perceptivité désirante, jouissante et souffrante. Une telle identité, reconnue, acceptée, magnifiée, appelle en effet le change et l'échange, ce qui réhabilite l'animal en son autonomie et en son inventivité spécifiques et permet de lui reconnaître un penser propre. Toutefois, ces explorations fictionnelles qui traversent plusieurs règnes mettent aussi au jour une opacité à la fois singulière et universelle, opérant tout aussi bien au cœur

du naturel qu'au cœur du monde humain: c'est comme si, quand on observe et qu'on vit le monde tel qu'il va, "un mystère d'iniquité était toujours-déjà à l'œuvre" (pour paraphraser la "Deuxième lettre aux Tessaloniens", 2, 7). Dans le monde naturel, c'est la loi de survie et de perpétuation qui exige de tuer pour manger ou pour n'être mangé, qui, bien que certaines espèces connaissent le ballet d'amour célébré par le margouillat, exclut très souvent toute délicatesse en ce qui concerne le mode et les manières de la reproduction: certes, la Mouna, devenue chienne, relativise la faute et tente de disculper le prédateur, Joséphin de même; tous deux repensent la relation d'amour. Il n'en reste pas moins qu'une ombre, qu'un assombrissement pèsent déjà sur ces nécessités vitales bien que la méchanceté gratuite et la perversité soient bien à situer du côté de l'homme. C'est lui qui multiplie les lois et les dogmes destinés à assujettir ses semblables, visant parfois à les dépouiller tout uniment de leur spécificité humaine et du respect qui doit l'accompagner. Sur ce point, il arrive que l'animal manifeste, instinctivement, un plus grand respect pour la vie et reconnaisse mieux l'identité de chacun, circonscrivant et naturalisant des territoires ou des domaines d'action. Déchéance et déshonneur, humiliation et persécution appartiennent au seul monde humain et le mystère d'iniquité qui s'y déploie redouble communément l'injustice, soumettant celui qui a été ostracisé et avili sans raison probante à la "libre nécessité" de détruire à son tour un autre innocent. Mais quelque chose, à ce stade, différencie définitivement humanité et animalité. Pour la Mouna comme pour Joséphin, cela justifie le sens même de leur retour à l'humain. Cet immense et petit quelque chose, c'est la capacité qu'a toujours et partout l'homme de se projeter au-delà de tout ce qui est déjà apparu et d'assumer en toute responsabilité ce libre bond vers l'inconnu, c'est sa capacité métaphysique. La Mouna a confié à Lisa toute son histoire, sa version personnelle et réinventée du conte du Prince Bahadour et de la belle Housna. Elle a ou n'a pas tué d'enfant, mais sans rage et l'infirmière, qui l'a comprise, lui ouvre la porte, l'invitant à s'effacer du monde tel qu'il est en ses dérisoires et mesquines limites. La Mouna va acquiescer, mais souhaite entraîner avec elle celle qui la délivre... Métaphore d'une mort une ou double? Mise à mort d'une seconde innocence? Toujours est-il que des ailes se déploient et qu'une idée d'Ange se forme... Et le tout à fait inconnu prend une potentielle figure, une figure d'espérance. Joséphin est innocent mais cet innocent

a mis à mort l'innocent avec rage: une justice immanente réclame son sang. Les anguilles sont l'instrument inconscient et passif de cette justice car elles ne sont attirées que par le sang des fillettes dont Joséphin est baigné. Lui, par contre, accepte le sacrifice, s'offre en sacrifice, offre toute sa douleur, en vue de quelle rédemption? Nous ne le saurons pas, nous qui restons du côté des choses déjà apparues.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DELEUZE, GILLES (1981) *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris: La Différence.
- DEVI, ANANDA (1977) *Solstices (nouvelles)*, Ile Maurice: Regent Press [Éditions le Printemps, 1997] "La tourterelle", 40-49; "Les immortelles", 75-89.
- (1993) *La fin des pierres et des âges (nouvelles)*, Ile Maurice: Éditions de l'Océan Indien. "Lézardicide", 93-110.
- (2000) *Moi, l'interdite (récit)*, Paris: Éditions Dapper
- (2003) *La vie de Joséphin le fou (roman)*, Paris: Gallimard.
- MARSON, MAGALI (2006) "Carnalité et métamorphoses chez Ananda Devi", *Notre Librairie*, 163, 64-69.